

ESULTURAS DE MANUEL DIAS, IMAGINERO COLONIAL, EN EL MUSEO DE SAN FRANCISCO, EN BUENOS AIRES. UNA DISGRESION SOBRE EL CONCEPTO DE ESTILO

Lic. Enrique González De Nava (FBA - UNLP)

I.

En el Museo de la iglesia de San Francisco, en Buenos Aires, se puede ver, entre muchas cosas de diverso interés, un grupo de tres esculturas de bulto redondo talladas en madera y policromadas, expuestas sobre un soporte improvisado (una mesa colonial) y teniendo como fondo a una pared abierta por una ventana. Las tallas representan a Santa Isabel, a San Zacarías y a su retoño tardío, San Juan el Bautista, el inmediato predecesor de Jesús de Nazaret.

Las tallas miden 130 cm. de altura los padres y 85 cm. de altura el hijo y son atribuidas por Rivera y Schenone (*El Arte de la Imaginería en el Río de la Plata*, 1948) a un tallista portugués residente en Buenos Aires desde muy joven, de nombre Manuel Días. Según los autores, el conjunto habría estado emplazado en un altar de la Catedral de Buenos Aires.

En el fundamental libro de Rivera y Schenone figuran una serie de fotografías de obras atribuidas a Días y entre ellas una que reúne al conjunto que nos ocupa, pero con una diferencia: San Juan Niño (niño, pero con los atributos iconográficos que habrán de caracterizar al santo una vez transformado en “bautista”: el cayado – ausente en la época de la toma fotográfica -, el atuendo de pastor, los pies desnudos y una expresión infantil, de limbo, sin pecado), es otro diferente al expuesto en el Museo de San Francisco.

El San Juan de la fotografía también es de Días y está coordinado con las figuras que lo enmarcan y protegen. Podemos tomar a ésta figura como la originaria del conjunto; sobre todo, si tenemos en cuenta que el Hermano Jorge, franciscano creador y responsable del Museo, nos confirmó que completó el grupo actual con un Bautista, también de Días, que tenía a mano. Las tallas de Días exhiben una combinación de características convencionales y personales que nos incitan a ensayar una digresión sobre el significado del estilo en el arte. Sobre todo a los fines de interpretar el contraste ostensible que se puede observar entre la realización de los personajes mayores y el Bautista; un contraste que los autores mencionados atribuyen a una deficiencia técnica (“la tosquedad del tallado”...“el modelado indeciso de las carnes”...“la falta de conocimiento de la musculatura”) pero que yo creo que se puede atribuir a una deficiencia o limitación en el estilo de Días. Con éste propósito me dispongo a ensayar una lectura de las obras que puede parecer inusual, estrecha y polémica pero que puede arrojar, creo, algún resultado significativo.

La figura de San Zacarías es elongada y se proyecta hacia arriba no sólo por la actitud, sino por la fuerte contracción del volumen de la caja torácica que resalta, por contraste, el tamaño de la cabeza y, por ende, su importancia. En la cabeza (y en los brazos abiertos, como festejando la presencia del niño, con una mano que debió haber sostenido un objeto simbólico o emblemático) culmina la energía del gesto total, acentuada por los rasgos finos del rostro, de frente alta y cabeza ovoidal resaltada por un casquete. Salvo la barba y el pecho sin relieve, los caracteres sexuales secundarios del santo varón han sido velados, si no borrados, poniendo el acento en la vestimenta que envuelve rasgos más bien femeninos.

Santa Isabel ostenta el tipo de la “matrona”. Robusta, madura, con obvios caracteres secundarios masculinos, tanto en la contextura corporal como en la cabeza y el rostro. El rostro está ligeramente desarticulado del cuerpo y su expresión congelada y como ausente. Mientras el atuendo del santo se reduce a una túnica ceñida en la cintura y un casquete en la cabeza, el de la santa exhibe, sobre la túnica, una capa completa con capucha y gruesos pliegues hábilmente dispuestos en clave dinámica. Ambas figuras están realizadas con deliberación estilística y destreza.

Se podría objetar que, como las esculturas no tienen caracteres sexuales primarios como los organismos, tampoco tienen caracteres secundarios. Pero eso es discutible, porque las esculturas suelen ser “formas animadas” y los escultores las dotan con rasgos eróticos diversos según su deseo, según la norma imperante, o según un arreglo entre la norma y el deseo. También, según imponderables que nadie controla del todo.

Por causas seguramente profundas, en las figuras escultóricas de todos los tiempos y a lo largo y ancho de toda la geografía del arte, los caracteres masculinos y femeninos aparecen con mucha frecuencia más o menos fusionados, incluso más o menos indiferenciados en la misma figura, en una suerte de androginia que convierte a las figuras en imágenes simbólicas, distanciadas del “aquí y ahora” de la mirada realista. Entre los pocos casos que se sustraen a ésta tendencia se pueden citar al realismo romano (que separa nítidamente los caracteres masculinos y los femeninos) y al idealismo masculinizante de ese neoclasicismo artificioso que promovieron los totalitarismos del S. XX, tanto de derecha como de izquierda.

La explicación de éste fenómeno podría buscarse en ciertas modalidades de la imaginación simbólica que tiende a unificar en una sola imagen – es una de las funciones del símbolo – las características más opuestas, aparentemente antagónicas, de la existencia. La distribución equívoca de los atributos eróticos entre los personajes, en las figuras de Días – aún sin entrar a analizarlo -, no debe extrañarnos en principio: todas las tradiciones avalan ese “juego” con las polaridades eróticas complementarias y la tradición barroca, dentro de cuyo horizonte se desempeñó el escultor, no lo avala menos que otras.

El hijo de la pareja en el grupo de San Francisco (el sustituto del original, porque la figura no exhibe ninguna coordinación con las otras sino que, por el contrario, se cierra sobre sí misma, con lo que indicaría que tuvo una concepción independiente y posiblemente autónoma) muestra unos caracteres sexuales sumamente confusos y, por ello, reveladores, sospecho, de la idiosincrasia artística del escultor. Se trata de un cuerpo más pequeño que el de los padres, que no es el de un niño ni es el de un adulto; no es un *putto*; no es un efebo; no es, tampoco, un niño bello y rústico. Es, más bien, un joven rústico; o, más precisamente, la representación de un joven obeso y fofo que no ha recibido la gracia del ritmo que, aún siendo obeso, hubiese sido capaz de unificar con continuidad el conjunto de sus partes en un todo.

Las figuras mayores son de ejecución resuelta y están claramente ritmadas y sus rasgos sexuales secundarios, aunque intercambiados (femenino el varón, masculina la mujer) se complementan entre sí restándole, al mismo tiempo, atracción erótica a cada uno de ellos: al santo como varón, a la santa como mujer. Pero todo ello está logrado, significativamente, manipulando (artísticamente) cuerpos vestidos.

Las mismas características se pueden observar en otras obras de Días también reproducidas en el libro de Rivera y Schenone. Por ejemplo el Bautista que figura completando la familia perteneciente a la Catedral de Buenos Aires. O la figura (lógicamente vestida) que representa a María Niña con Santa Ana y San Joaquín, un conjunto que se basa en el mismo esquema (con variación) que el conjunto que nos ocupa. También el San Juan Evangelista, que pudimos observar en el museo de San Francisco; una figura autónoma vestida elegantemente y predominantemente femenina que es, de todo lo que pudimos ver, la pieza mejor resuelta, en valores de ritmo y armonía, del maestro Días. Significativamente, se trata de una figura de bulto redondo tallada en madera, que representa al santo ricamente ataviado, con un aspecto que podría ser el de una joven y plácida muchacha, dueña de unos ojos que no miran a nada ni a nadie, concentrados, presumiblemente, en la revelación.

Digo “presumiblemente” porque la tradición barroca – como, probablemente, toda tradición - acumula en su fluir una buena cantidad de retórica formalizada y ritualística; todo un repertorio de poses, actitudes, gestos, vestimenta, símbolos y expresiones faciales que permiten complacer a los comitentes sin que el artista necesite comprometerse con el contenido intrínseco de la realización.

También se conserva un ángel con trompeta (que formó parte del remate de un órgano junto con otros cuatro) sumamente revelador, porque oculta trabajosamente su desnudez sosteniendo con una mano un paño elemental que no alcanza a disimular lo inarticulado e inseguro del modelado de las piernas y el desfase de la cadera con el tórax.

Por último, Ribera y Schenone reproducen una *Pietá* que atribuyen a Días, que muestra una importante diferencia entre la madre y el hijo a favor de la madre, porque el cuerpo semidesnudo del hijo no parece dotado, en su realización, de la gracia que hemos podido detectar en varias de las figuras comentadas, precisamente, en las figuras vestidas.

Días parece incómodo al tener que realizar un cuerpo desnudo, aún cubierto parcialmente por una piel de oveja o por una túnica. El poco dominio del cuerpo desnudo puede atribuirse a la falta de estudio; el poco estudio a la falta de interés; la falta de interés a la convención pudorosa, a la norma inhibitoria. También, a la mano menos diestra y al ojo menos educado de un aprendiz. Pero, aunque hubiese más de una mano en la realización de las figuras, no se

trata, me parece, de una incoherencia sino de un problema de estilo; concretamente, de una limitación en el alcance de la matriz formativa del escultor y no es atribuible a limitaciones técnicas que no se observan en las figuras de los adultos.

II.

No creo, entonces, que las diferencias entre la realización de los personajes jóvenes y semidesnudos y los personajes adultos, totalmente cubiertos, se deban – si las realizaciones pertenecen al mismo autor – a cuestiones técnicas. La técnica (instrumentos y procedimientos aplicados a materiales) en sí misma no es nada y en un artista desarrollado está subordinada al estilo; es parte del estilo. Pero este criterio impone la necesidad de aclarar, en lo posible, el concepto de estilo.

El conjunto que venimos comentando exhibe, para ponerlo en contexto histórico, muchas de esas características que la historiografía del arte ha englobado con el nombre de Barroco. Pero caracterizar como “barroca” (o “clásica”, o “expresionista”, etc.) a una realización artística genera, hoy en día, un problema que merece un poco de atención, porque el término “barroco” – como todos los términos estilísticos que usan los historiadores, los críticos de arte y los profesores de arte en general –, ha llegado a tener (y dejando de lado el sentido despectivo) varios significados diferentes.

La reivindicación del barroco histórico en Europa, como un estilo con características propias e irreductibles estuvo a cargo de Alois Riegel y la primera caracterización modélica fue la de Heinrich Wölfflin. Pero Henri Focillon, en *La vida de las formas en el arte* de 1934, desarrolla una teoría cíclica del estilo que prolonga y completa una percepción de Déonna y también de Elie Faure, donde “lo barroco” es visto como una fase en el desarrollo de un estilo colectivo de larga duración. A su vez, Germain Bazin aplica, con aportes propios, la teoría de Focillon en su breve pero eficaz *Historia del Arte* (1950). Citar los textos respectivos sería muy largo así que voy a tratar de abreviar, con palabras propias, en qué consiste la teoría.

Si una obra de arte es un “texto”, entonces un estilo, que es un conjunto de imponderables que seleccionan las formas y las figuras, las estructuras y los colores, los materiales y los procedimientos, en función de un núcleo de deseos y aspiraciones, de motivos y temas, es un “contexto” en el que las formas existen, un modo de existencia de las formas; o, mejor dicho, una matriz. Focillon dice que esa matriz evoluciona o cambia y, en el caso de las tradiciones colectivas vivas y creadoras experimenta, en su desarrollo, una serie de transformaciones a las que denomina: a) primitiva (o arcaica), b) clásica (o madura), c) de refinamiento (o manierista) y, por último, d) barroca (a la que no vacila en fundir con lo “romántico”). Agreguemos, al pasar, que otros autores distinguen más o menos ciclos dentro del ciclo total de un estilo colectivo.

Si uno lee detenidamente la caracterización de esas fases secuenciales (y las precisiones que agregó Bazin) podrá reconocerlas en tradiciones como la griega antigua, la románica, la gótica; y también la renacentista, siempre y cuando uno esté dispuesto a reconocer cierta continuidad de propósitos (y un consecuente aumento de “logros” en la misma dirección) entre Masaccio y Donatello al inicio y, hacia el final, Tiépolo y los Hazan. Pero también se las puede reconocer fuera de las tradiciones, en el estilo personal de muchos artistas. Incluso en los movimientos acelerados de transformación como el Cubismo y en dos de sus consecuencias, el Futurismo y la Abstracción Geométrica. No es difícil reconocer en el desarrollo de la pintura de Piet Mondrian, por ejemplo, una fase primitiva (desde 1912 hasta 1921), una madura o “clásica” (hasta 1940) y, fundidas, una manierista y barroca (el Mondrian de Nueva York, hasta su fallecimiento, en 1944), siendo lo “barroco” en Mondrian la barroquización (léase intensa dinamización o dramatización) de su estilo clásico, el que emergiera en los cuadros de 1921.

Pero entonces salta la anomalía de aplicar el mismo término, estilo, a tradiciones o movimientos de larga duración, a movimientos transformadores de corta duración y al lenguaje individual – con sus fases y oscilaciones internas – de los artistas individuales. También, a “tipos” estilísticos descriptivos elaborados *a posteriori*, es decir, construcciones intelectuales inferidas de la recurrencia histórica de ciertas características que denotarían una potencialidad latente, lo que podríamos denominar una tendencia humana universal. Obviamente un “tipo” estilístico (y hay un repertorio bastante extenso de tipos en uso) que se refiere a una tendencia o actitud, no es un estilo: el estilo es siempre particular, localizado en tiempo y espacio y, en la medida en que es “original” – es decir, no meramente derivado –, sus características principales

podrán ser imitables, pero no transferibles. El estilo se forma con la experiencia creadora, pragmáticamente, y no consiste en una elección entre varios “tipos” a disposición en un ámbito platónico, apriorístico, de naturaleza intelectual, sino en la formación de una matriz espiritual que deja su impronta en sucesivas realizaciones, incluso en múltiples realizaciones.

Queda al margen de ésta breve digresión el problema de la heterogeneidad estilística simultánea que se manifiesta de diversas maneras: a) la síncretismo estilística; b) la oscilación estilística y la duplicidad de estilos en el individuo; c) la coexistencia de estilos en un grupo humano; d) la (relativa) impotencia creadora en los ámbitos saturados de eclecticismo; e) el pluralismo de estilos irreductibles a la unificación. Me limito, en la presente especulación en torno al imaginero Días, a concentrarme en la tendencia humana universal a unificar el campo de la experiencia estética en una lengua o estilo, una “visión selectiva”, que es la referencia principal.

Lo que Focillon denomina – adoptando para ello términos estilísticos acuñados por la historiografía del arte y actualmente en uso - “arcaico”, “clásico”, “manierista” y “barroco”, no se refiere, en última instancia, a ningún caso particular y localizado (si hacemos el esfuerzo de poner entre paréntesis que sus reflexiones están saturadas – comprensiblemente – de los momentos estelares de la tradición occidental), sino a tendencias, tendencias implicadas en el espíritu humano que pueden darse todas en ése orden o no darse. Esas tendencias se manifiestan en cambios de lenguaje y lo hacen de manera particular en cada momento histórico. De ahí la caracterización de “barrocas” a las manifestaciones artísticas que prefieren la complejidad, la dinámica permanente, el drama visual, la espectacularidad, incluso la carga de referencias en un mismo espacio.

“Barroco”, entonces, se refiere, por una parte, a una fase del arte de Occidente consagrada por la historiografía del arte (Riegel, Wölfflin, Weisbach) que, siguiendo a los historiadores, se extiende, *grosso modo*, desde la muerte de Miguel Ángel Buonarroti hasta Tiépolo. Pero, obviamente, se trata de una denominación “valija”, donde quedan comprendidos una pléyade de artistas, cada uno de los cuales tiene un estilo propio, una impronta personal que es, precisamente, lo que los hace singulares, memorables, influyentes y, potencialmente “universales”, es decir, modélicos.

“Barroco” se refiere, por otra parte, a una tendencia latente, una potencialidad que se manifiesta de manera particular en diversos casos históricos y en fases estilísticas de artistas particulares. Es decir, no se trata de “un estilo” (siempre particular, localizado y, en lo esencial, único e intransferible), sino de una potencialidad que se actualiza – si es que se actualiza – de manera diferente en cada caso. Esa manera diferente, fundada en una visión particular, es estilo y, por serlo, se resiste a ser percibido y analizado con los anteojos de la generalización.

El maestro Días se desempeñó dentro del horizonte de esa tradición ramificada, esa ola o marea que llamamos “El Barroco Europeo” y sus desarrollos en América; pero no cabe decir de él que fuese un artista barroco de la misma manera que lo fueron Bernini, El Rusconi, Ignacio Günter, Alonso Cano o el Aleijandinho, cada cual poseedor de un estilo intenso e inconfundible, por más que respondiesen, como ecos, a la misma corriente; o que, en realidad, además de sintonizar con ella, la alimentaran. La corriente barroca, con artistas como los mencionados, encuentra fuentes (Bernini) y retro-alimentaciones (o auto-alimentaciones) sucesivas; pero el estilo, el conjunto de características registradas en una obra artística por el funcionamiento de una matriz selectiva y dadora de forma es - aun teniendo en cuenta que en buena medida se trata de algo heredado -, el de cada uno de ellos.

Días no fue un artista del Barroco en el primer sentido; tampoco estamos seguros que lo haya sido en el segundo sentido. Fue un escultor que se desempeñó en la periferia de Occidente dando respuesta, con su estilo, a las demandas que se le presentaron. Sin embargo, con no ser un “creador” sino un artífice, Días se enfrentó, de todas maneras, con problemas similares a los que enfrentan (y enfrentaron) todos los artistas: para acometer una tarea artística hace falta tener estilo, incipiente o desarrollado, estereotipado o singular; es decir, un repertorio de formas plásticas y una sintaxis incorporados, una matriz, una lengua. Porque los problemas con los que se enfrenta un artista no son teóricos sino prácticos: el artista debe darle forma a algo que aún no la tiene y su matriz formativa posee, en cualquier caso, un rango de acción – un alcance, una extensión - más o menos limitado, condicionado por la tradición, por el horizonte histórico y por el contexto social pero, ante todo, por la personalidad del realizador.

Desconocemos la formación de Días salvo que se produjo en el contexto del Período Barroco. Pero el contexto Barroco – totalmente desarrollado para la generación de Días -, ofrece al

artista en formación un repertorio de actitudes, poses y gestos de la figura humana de un extremo naturalismo: el naturalismo grecorromano que, retomado por el Renacimiento alcanza, durante el Período Barroco, los más altos niveles registrados tanto en la representación de personajes vestidos como desnudos. Y, aunque la desnudez se concentrara muchas veces en la representación de niños (amorcillos paganos o angelotes cristianos), el repertorio de figuras era, a esa altura, extremadamente variado. No sabemos, sin embargo, qué conoció y asimiló Días del repertorio. Podríamos preguntarnos, en éste orden de problemas, ¿qué pudo haber conocido como realización plástica, en su país natal, Portugal, antes de trasladarse a América? También ¿qué habrá visto y asimilado en Brasil, antes de trasladarse a Buenos Aires? Y, por último, ¿qué le habrá aportado aquél Buenos Aires? Las figuras vestidas responden a la plástica barroca. Los desnudos, en cambio, parecen sustraerse del contexto, como si la matriz hubiese perdido tono y tensión, se hubiese aflojado, o se hubiese desconfigurado...

En conclusión: el rango de acción del estilo de Días le impidió - por causas que ignoro pero que, sospecho, habrán sido principalmente personales - alcanzar la eficacia estética al enfrentarse a la tarea de darle forma artística al cuerpo humano desnudo. Esa condición, más que unas supuestas deficiencias técnicas, pueden explicar más adecuadamente, creo, la brusca caída del nivel artístico en las realizaciones que estamos considerando.

Agosto de 2010

Bibliografía

BAZIN, Germaine: *Historia del Arte*, Barcelona, Ediciones Omega, 1994.

ELIADE, Mircea: *Mitos, Sueños y Misterios*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1951.

FOCILLON, Henri: *La Vida de las Formas y Elogio de la Mano*, España, Xarait Ediciones, 1983.

HAUSER, Arnold: *Introducción a la Historia del Arte*, Madrid, Guadarrama, 1961.

MICHAUD, Éric: *La Estética Nazi, Un Arte de la Eternidad*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.

READ, Herbert: "Style and expression", en *Art and Alienation*, New York, Horizon Press, 1967.

RIVERA, Alfonso Luis y SCHENONE, Héctor: *El Arte de la Imaginería en el Río de La Plata*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948.

SCHAPIRO, Meyer: *Estilo*, Cuaderno de Taller N° 14, Serie: El Problema de la Visión, Ediciones 3, Buenos Aires, 1962.





